

CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIVATES
CURSO DE PSICOLOGIA

**A CLÍNICA PSICANALÍTICA E SEU ENCONTRO COM A
ARTE**

Claudine Diana Puhl

Lajeado, junho de 2016.

Claudine Diana Puhl

A CLÍNICA PSICANALÍTICA E SEU ENCONTRO COM A ARTE

Artigo apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II como exigência parcial de obtenção do título de Bacharel em Psicologia pelo Centro Universitário Univates.

Professor Orientador: Mário Francis Petry
Londero

Lajeado, junho de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Mário Francis Petry Londero por ter me auxiliado nesse processo de escrita, e a banca avaliadora Alice Grasiela Cardoso Rezende Chaves e Bernardete Pretto pelos olhares atentos.

APRESENTAÇÃO

Apresentamos o Artigo intitulado: **A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte**, resultado da pesquisa realizada para o Trabalho de Conclusão de Curso II, do Curso de Psicologia, o qual segue as Normas de Publicação da revista, **A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade e Filosofia**

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte¹

Claudine Diana Puhl²

e-mail: cpuhl@universo.univates.br

Endereço: Bairro: Boa Esperança – Cruzeiro do Sul/ RS

CEP 95930000

Mário Francis Petry Londero³

e-mail: francislonder@hotmail.com

Endereço: Rua Ernesto Dorneles, 142, bairro Jardim Carvalho.

CEP 91430290

¹ Artigo Acadêmico produzido na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II do Curso de Psicologia do Centro Universitário UNIVATES.

² Graduanda em Psicologia do Centro Universitário UNIVATES.

³ Graduado em Psicologia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS - 2008). Mestre em Psicologia Social e Institucional (2011) e graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Saúde Mental pela Residência Integrada em Saúde do Grupo Hospitalar Conceição (2013). Doutorando, bolsista CAPES, e Pesquisador do grupo INTERVIRES no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional - UFRGS. Docente do Curso de Psicologia do Centro Universitário UNIVATES. Atua como clínico a luz da teoria psicanalítica e pesquisa cartograficamente assuntos sobre saúde mental e coletiva, reforma psiquiátrica, inconsciente, loucura, práticas de apoio e de acompanhamento terapêutico.

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

Resumo

Na clínica, os processos de criação são relevantes, tanto na intervenção por parte do terapeuta, como para o paciente, e a arte, em sua potência de criação, pode ser uma ferramenta facilitadora para o acesso aos conteúdos inconscientes quando tratamos da escuta psicanalítica. A partir disso, abordaremos neste artigo algumas interlocuções entre a arte e a clínica psicanalítica, com o objetivo de pensar seus enlaces e suas criações, trazendo à tona o movimento surrealista para pensar a teoria psicanalítica e assim reciprocamente. É um estudo qualitativo, no qual utilizou-se o método de análise bibliográfica para sua construção. Para a pesquisa, foram incluídos artigos e livros que tratam do tema arte e clínica psicanalítica. Realizou-se a coleta de dados a partir de pesquisas de livros e artigos que falam da temática e que serviram como base para as análises pretendidas. Concluímos a partir deste estudo que, tanto a arte quanto a clínica têm um papel de abrir o ser sensível de cada sujeito no que tange suas afetações, onde tanto a arte quanto a clínica psicanalítica têm o papel de criar, recriar e desconstruir formas para o nascimento de singularidades que desenrolam e movimentam a vida. Possibilitando aquele que foi tocado pela arte e/ou pela clínica ser um devaneador, sujeito que resiste a restrição de um caminho cotidianamente já traçado e sem possibilidade de invenções.

Palavras-chaves: Psicanálise, Ética Clínica, Arte, Surrealismo.

Abstract

The creation processes are relevant at the clinic for both therapist intervention and the patient, and art, on the creation potential, could be one facilitative toll to the unconscious contents access when we are dealing with psychoanalytical listening. Based on that, we bring to this article some interlocutions between the art and the psychoanalytical practice, the aim of this study is to reflect about their relations and creations, bringing into play the surrealist movement, to think about the psychoanalytical theory and thus reciprocally. This is a qualitative study, for its construction was used the method of literature review. For the research were included articles and books on the subject of art and psychoanalytical clinic. The data collection was performed based on books and articles research too, so this is the basis for the required analysis. We conclude from this study that either the art and the clinic have a role to open the sensitive side of a human being regarding their affectations, where the art and the psychoanalytical clinic are responsible for create, recreate and deconstruct many ways for the birth of singularities contribute to develop and move life. It allows that who was touched by art and/or the clinic to be a daydreamer, the individual that resists to the restriction of a daily path tracked and without possibility of inventions.

Key words: Psychoanalysis, Clinical Ethics, Art, Surrealism.

LOS BLANDOS ENCUENTROS

A arte apanhou-me, mas não nos primeiros encontros, depois de vários deles. Quero dizer que, depois de ter passado pelo Louvre e não ter tido a vontade de explorá-lo, reiterando como as demais formas de arte que não apreenderam minha atenção, considero que me tornei admiradora da potência da arte a partir de uma cena ocorrida ao acaso. No encontro com a figura excêntrica de Salvador Dalí (1904-1989) artista catalão reconhecido por sua arte surrealista muito inspirada pela psicanálise, oportunizado por uma exposição de suas obras em uma galeria localizada em um

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

convento de uma pequena cidade do Sul da Alemanha, no ano de 2011, experienciei de fato meu primeiro vislumbre sobre todo potencial inventivo/imaginativo que cerca a obra de arte.

Em um domingo de verão, peguei uma bicicleta emprestada e me aventurei pelos campos verdes a descobrir o que havia depois deles e cativei uma bela surpresa, a exposição de Dalí. Elja fora nomeada de “Salvador Dalí: *Literarische Visionen*”, a qual permaneceu no convento por dois meses.

Em uma arquitetura marcada pelo tempo e suas belezas históricas, o convento e as obras de Dalí que se encontraram tinham entre eles o intervalo de pelo menos novecentos anos, podendo ser esse curioso contraste temporal das artes e o distanciamento do tempo entre elas que ocasionou minha admiração. As obras de Dalí, de alguma forma, acometeram meu olhar naquele momento, e suponho que nessa mistura de épocas e de estéticas uma ruptura aconteceu, deixando-me horas como admiradora dessa composição.

Lembro-me do fascínio por várias obras, mas a que realmente mais me sensibilizou foi a obra nomeada por Dalí de “*Relojes Blandos*” ou como é mais conhecida “*La Perseverancia de la Memoria*”, pintada em 1931, na Espanha. Especialistas nas obras de Dalí apontam que ele se inspirou em um queijo derretido para pintar o quadro. A obra retrata, sob a minha interpretação, o tempo e sua maleabilidade, sua fragilidade e suas incertezas, que derretem qualquer afirmação racional, convidando-me a repensar a vida e o que se faz com esse tempo que escorre lentamente para algum lugar que não se sabe qual.

A obra, para mim, deixa grandes interrogações e vazios sobre a vida e suas fragilidades, trazendo algo de familiar nesse objeto, até então, estranho. Nesse sentido, as obras de Dalí desacomodam com sua excentricidade e genialidade, e convidam a uma imersão na temática do inconsciente, que tanto inspirou o pintor. A partir desse encontro, a arte passou a ser vista com outro olhar, mais atento, crítico e curioso, ecoando também no meu pensar sobre a psicologia na época eu, estava recém entrando no curso e na vida. O encontro que aconteceu entre mim e os traços das obras de Dalí deixaram marcas profundas de uma outrora arte. Não que eu tenha consciência de tudo o que nesse encontro me tocara, mas, como afirma Moraes (2006, p. 46), “a arte é, em si, capaz de comover o humano desde os primórdios da civilização”.

Ainda fazendo um esforço para lembrar mais profundamente o que dessa obra me capturou, percebo que não poderia outorgar muitas explicações conscientes desse momento, mas com toda certeza, enxerguei na obra uma parte inconsciente de mim, num processo de desnaturalização da minha forma de olhar o mundo. Os afetos que circundaram esse encontro colocaram-me num mundo de incertezas sobre a vida, o submundo, a “peste”, como anunciou Freud ao apresentar sua teoria em solo americano. Assim, pode-se supor que quando falamos de arte, referimo-nos também a nós, já que de alguma forma nos projetamos e nos transformamos com ela. A obra de arte sugere

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte muito dos desejos inconscientes que nos habitam, as fantasias com os quais desabitamos territórios já cotidianizados para alçarmos voos inusitados, num movimento em vida.

Destarte, a obra de Dalí proporcionou-me o movimento de repensar a vida e, consequentemente, analisar o campo da psicologia e da clínica psicanalítica a partir de ângulos diferentes, logo, de um lugar diferente.

NA ALÇADA DO VOO

Uma miríade de possibilidades se abre quando relacionamos arte e clínica psicanalítica, e são inúmeros pensadores que nos provocam a pensar o potencial que possuem. Então, aproximando a clínica e a arte, ambas com capacidade de “transver o mundo” como disse o poeta Manoel de Barros (2000, p.75), talvez seremos capazes de instaurar novas realidades para movimentar mundos, submundos marginais, fantasiosos, recalcados e que desviam de caminhos já postos.

Algumas vezes inspiradora, outras melancólica e dolorida, por vezes satírica, engraçada, a arte nos provoca quando nos sensibiliza com suas diversas faces. Ela traz consigo som, volume, cor, movimento, representação, imagem, palavra, e nós a absorvemos de modo singular, de forma a estar intrinsecamente ligada com a produção de subjetividade, com as suas vivências e formas de simbolização do mundo. Beethoven (*apud* Ostrower, 1999, p. 202) afirma que “antes de mais nada tem que haver uma visão subjetiva, sem ela não existem dúvidas e não se cria”.

De forma subjetiva, a arte desperta o desejo, o inconsciente; o artista projeta seus conteúdos inconscientes nas suas criações, ele é o sublimador por natureza, segundo Freud (1977). A arte necessita da criação, assim como a criação necessita da subjetividade, tanto de quem a produz quanto de quem assiste um obrar-se. “Acontece que as obras primas que nos enriquecem são enriquecidas por nós. Cada geração, descobre nela um sentido antes desaperecebido, uma intrínseca relação entre a arte e a cultura” (COLI, 2002, p.117).

A arte nos exige algo do plano do sensível, não tolera mecanização, ela nos joga para uma introspecção que abre o olhar, fazendo que algo fuja do inconsciente, transbordando a consciência e os mecanismos de defesa que Sousa (2008) intitula como aquilo que burocratiza a vida. “Os processos de criação interligam-se intimamente com nosso ser sensível. Mesmo no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade” (OSTROWER, 1993, p.15). Quando pensamos em arte, logo a associamos à palavra criação. O artista traz consigo uma sensibilidade na forma de olhar o que o rodeia. Coli (2002, p. 91) aponta que, para se transformar um objeto em artístico, o mesmo precisa perder sua “função primitiva”, e a

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

partir de um olhar que o diferencie, transforma-se em arte. Já para um dos maiores pintores da história, Pablo Picasso (*apud* Paiva, 2006), o ato de criação é compreendido como um ato de destruição.

A perda da função primitiva e a destruição trazem a concepção de desmembramento de algo, desnaturalizar o que já está acomodado aos nossos olhos, para assim, tornar-se um ato de criação. Trevisan (1990, p. 87) sugere que “a arte antes de tudo serve para valorizar os aspectos inapropriados da realidade, mantendo o homem em uma situação de estranheza perante o universo”. Assim, a arte nos convida a sair do cômodo. Por meio dela, tanto o artista quanto o seu espectador expatriam-se, tornando o lugar de turista em um espaço antes comum.

De modo geral, os movimentos artísticos nos suscitam inúmeras sensações e nos sensibilizam de forma subjetiva, e na maioria das vezes, levam-nos à introspecção, pois estão intrinsecamente ligados às nossas vivências. A arte afeta, assim “como o material de uma sessão autêntica de inconsciente para inconsciente” (GUTFREIND, 2014, p. 87). A clínica psicanalítica, nesse sentido, precisa da palavra poética, de arte, para falar sobre o indizível.

Na clínica, os processos de criação são relevantes, tanto na intervenção por parte do terapeuta, como para o paciente, já que a arte, ou os processos de criação, podem ser ferramentas facilitadoras para o acesso aos conteúdos inconscientes, dando ênfase à simbolização de conteúdos indizíveis, fantasias recalcadas (FREUD, 1996), sendo que por meio dessas o sujeito possa expressar-se com maior leveza, aliviando o que até então estava represado e sem palavra.

Para a psicanálise, o espaço da clínica possui uma atmosfera de criação, na qual o analisando projeta seus conteúdos e, juntamente com o analista, tece novos olhares sobre si mesmo. Aos poucos, por meio da fala, da palavra que anuncia as fantasias, recriam-se possibilidades de vida para aquilo que até então era sinônimo de dor e escravidão.

Uma das razões pelas quais a arte pode ser mais uma ferramenta da clínica é a potência de criação que ela empresta à escuta clínica, um convite para levar-nos a um mundo desconhecido. De acordo com Willemart (2009, p. 161), “enquanto a análise abre o analisando para o seu mundo desconhecido, a prática da arte abre o artista para o novo mundo”. Também com a arte tem-se a possibilidade de representar o mundo de outros modos, que não com seu modo grosseiro, que muitas vezes se apresenta.

A poesia apresenta-se, por vezes, para nos levar, e Mario Quintana (2005, p. 27), com seus pássaros, dá asas à imaginação de quem a experimenta e se permite voar:

Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.
Quando fecha o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem. E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...

Mario Quintana, a partir da sua escrita, sugere que o poema está em nós, sendo que dependerá de cada um a alçada do voo. Por vezes, assistir a uma obra de arte nos convoca para outro espaço, voos e tempos que no cotidiano não são aceitáveis ou tão facilmente acessíveis por nós.

Falando de Quintana, outro dia assisti a um espetáculo de dança chamado “As únicas coisas eternas são as nuvens”, inspirado em sua poesia. Neste espetáculo, ele é o maestro que conduz todos os movimentos. Na tonalidade do poeta, seus poemas são recitados em uma voz suave, são suas fantasias e sonhos que se corporificam no palco, é a melodia de sua época que embala os presentes, são os pequenos detalhes que aparecem delicadamente nas cores e no tecido, tornando-se uma viagem encantadora e cheia de sensações.

A obra faz um convite a dançar no tempo das nuvens, causando um incômodo em tempos acelerados e ao mesmo tempo padronizado por *Cronos*, antigo deus que governa o tempo cronológico, linear. O estranhamento se deu com tal intensidade que muitos espectadores retiraram-se do espaço, tanto fisicamente, quanto por meio do uso dos seus aparelhos tecnológicos. De forma aparente, os espectadores, naquele momento, não se permitiram capturar pelo movimento das nuvens, sendo que não houve uma desconexão do mundo tecnológico, virtual e nem uma conexão ao que estava à sua frente, já que a arte incita e insiste a uma doação quase que total de quem a vivencia. Podemos, a partir desses movimentos dos sujeitos presentes nesse espetáculo, pensar de que forma temos lidado com o tempo e com o que entramos em contato para experienciarmos, qual está sendo nossa abertura para um tempo outro, não cronometrado e regulado.

A dança das nuvens nos transporta para outro tempo e espaço, aos quais não nos permitimos, muitas vezes, no contemporâneo. Com o advento da virtualização, que contribuiu muito para o aceleração da lógica capitalista, nos é exigido o imediatismo e certa linearidade nas ações de produção e consumo, e com dificuldade, nos desconectamos do virtual, ocasionando certa resistência para uma entrega ao que está acontecendo à nossa frente.

No decorrer dos anos, estamos ficando cada vez mais docilizados por essa lógica de aceleração e instantaneidade da vida cotidiana. Não toleramos mais tudo aquilo que pode ser julgado como “perda de tempo”, sendo este o significado de “perda de dinheiro”. Assim, não permitimos paradas para os devaneios e outras atividades psíquicas ditas “improdutivas”. Dessa

forma, exclui-se “exatamente o que proveem do sentido (imaginário) à vida, assim como as atividades de imaginação filhas do ócio e do abandono” (KEHL, 2009, p.161).

Esse imediatismo e essa intolerância ao que não é útil ao tempo do capital também refletem nas demandas dos sujeitos na clínica. Fora o transtorno que hoje em dia é adoentar-se, o fluxo do cotidiano não deixa grandes possibilidades de não nos sentirmos bem. Kehl (2009) reporta que “o sucesso de grande parte das nossas ações cotidianas, que exigem respostas rápidas a estímulos contínuos, depende de que não nos deixemos tomar pelos devaneios, pelas fantasias, por reminiscências espontâneas” (KEHL, 2009, p. 160).

Diante desse panorama, muitas vezes, a clínica psicológica é tomada por valores que pouco dão escuta para a criação, preocupando-se muito mais em reduzir ao máximo o sofrimento do sujeito a partir de uma lógica medicamentosa, que mais o anestesia, do que criar formas de enfrentar suas dores.

Por conta desse contexto, entendemos ser importante pensar formas clínicas que destoem deste processo de anestesiamento, e que a potência da arte possa minimamente trazer reflexões acerca do que se passa, acolhendo o sofrimento, o sintoma que implica o sujeito a recriar-se.

A clínica, quando inventiva, encontra-se destoando do contemporâneo, num processo em que ambos caminham em ritmos diferentes, com a escuta clínica voltada a pensar o sujeito de forma gradual e que, na maioria das vezes, é lenta em relação à aceleração do contemporâneo. Freud (1996, p. 277) propõe a comparação entre o analista e o arqueólogo, em que ambos procuram “reconstituir vestígios do passado, mas o analista não lida com algo morto ou destruído, mas com algo que está vivo”, em constante atualização.

Mas, justamente por destoar que a clínica pode ser muito bem empregada como potencial, pois mesmo o sujeito querendo soluções rápidas para suas problemáticas, é fácil de perceber na atualidade o quanto tais pensamentos mágicos não dão conta do vazio de sentidos que se encontra embrenhado. Seus imediatismos não o satisfazem por muito tempo, e logo, evadido de sentidos, torna-se um angustiado à procura de uma nova imagem apaziguadora. Dessa forma, a clínica pode auxiliar nesse processo de pensar e problematizar o contexto atual no qual o sujeito está imerso.

A partir desse contexto, no qual a clínica se encontra implicada nos dias atuais, pretendemos dialogar mais acerca da temática da potência da arte quando ela adentra no território da clínica psicanalítica, motivados a pensar os agenciamentos entre ambas e o que elas nos convocam a problematizar sobre a atualidade das relações e do sofrimento humano.

Quadros (2012) aborda que a prática clínica não se constitui apenas de questões técnicas, além disso, ela envolve sensibilidade, ocupando um espaço entre a ciência, a filosofia e a arte. O desafio do clínico é o de analisar as fronteiras dessa prática, criando possibilidades que oportunizem novos olhares acerca dos exercícios clínicos. A partir disso, pretendemos neste artigo pensar o que a

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte
 arte movimenta na clínica, lançando a seguinte questão para avançarmos e guiarmos o texto: de que forma o plano da arte produz a clínica? Que espaço ocupa a criação na clínica com orientação psicanalítica?

Optamos por entrelaçar esses temas sem a expectativa de esgotá-los, mas na perspectiva de discuti-los e de dividi-los com o leitor. O objetivo será pensar o potencial da arte – com destaque para a cena artística surrealista, que muito bebeu do inconsciente psicanalítico – no campo da clínica psicanalítica, em sua escuta do sujeito que chega em sofrimento e, muitas vezes, embaralhado por um tempo padrão, sobretudo atravessado pela lógica capitalista, pouco consegue conectar-se consigo mesmo para se reinventar. Para desenvolver este estudo, seguimos agora por seu caminho metodológico.

CAMINHO METODOLÓGICO

A metodologia de pesquisa estabelecida para a produção deste artigo é classificada de acordo com Gil (2002, p. 41), como análise bibliográfica descritiva, tendo como tema: A potência da arte no fazer clínico psicanalítico. Assim, a arte é usada para pensar a clínica, no que tange seus elementos do inconsciente e o que eles despontam enquanto potencial criador do sujeito em sua relação com o mundo que o cerca.

Em relação aos meios de investigação e coleta de dados, o artigo aqui proposto pode ser classificado como uma pesquisa bibliográfica, na qual os levantamentos do estudo foram efetuados de forma qualitativa e analítica. Para a pesquisa, foram incluídos artigos e livros que tratam do tema arte e clínica psicanalítica. A coleta de dados foi realizada a partir de pesquisas em livros e artigos que falam da temática e que serviram para as análises posteriores.

A HISTÓRIA DA ARTE E O ENLACE COM A PSICANÁLISE

Não temos como saber quem iniciou os primeiros movimentos criativos da arte. Principalmente nos primórdios da civilização, ao menos do que se tem notícia, a arte foi usada como instrumento facilitador para as atividades do ser humano, e foi se transformando com a cultura. Algumas marcas e desenhos deixados nas cavernas por caçadores, há milhões de anos, podem ser considerados os primeiros movimentos criativos dos seres humanos, os quais, acredita-

se, tenham tido o propósito de arquitetar a sua caça. Almeida (2005) sugere que a arte se constituiu com os caçadores, que desenhavam as presas que caçariam no próximo dia. A partir disso, foram se aprimorando os processos que envolvem a criação artística, com instrumentos e técnicas. Essa arte primeira é conhecida como “arte rupestre”.

De acordo com Gondim (2012), atualmente, procuramos sentidos para o que foi retratado nas rochas; a arte rupestre encontra aceção pela comunicação entre os tempos. A arte dos homens da idade da pedra conta a história de suas lutas, de seus trabalhos e de seu pensamento, aproximando-nos dos seus costumes, rituais e vestimentas, por meio de suas pinturas.

Da mesma forma, outros sinais de arte deixados por nossos antepassados foram os processos de manipulação das pedras, ouro e outras pedrarias transformadas em instrumentos, auxiliando e transformando a vida do homem primitivo. Nesse sentido, podemos supor que a criação se desenvolveu pela necessidade, deixando marcas significativas para a história.

A história da arte e dos movimentos artísticos pode ser contada a partir de diversas óticas, pois todos os registros da arte e suas criações sofrem modificações de acordo com os autores e contextos-necessidades-interesses nos quais estão envolvidos, tanto no ato da produção como num ponto futuro, no qual os homens contemporâneos interpretam tais obras de arte. Os movimentos artísticos iniciais foram nomeados e valorizados a partir disso pelas culturas seguintes.

Esses movimentos deram início à criação, com a qual o sujeito, a partir dos objetos que estavam a ele disponíveis, utilizou-se dos mesmos em seu favor, sendo que essas criações ocasionaram outras formas de vida. A arte a serviço da vida, do cotidiano, como meio transformador da realidade, parece ser algo nato da passagem do homem pela terra, tendo em vista que a arte encontra-se em permanente processo e suas definições aparentam ser contraditórias em alguns momentos, pois ela compõe a cultura de seu tempo.

A linha cronológica da arte, desde a pré-história até o século XXI, galgou grandes proporções. Cada época tem seu estilo de arte e suas marcas que acompanham e retratam sua cultura. A criação foi reconhecida e retratada nos mais diversos lugares, tomando espaços como igrejas, monumentos, teatros, galerias, ruas, sem lugares fixos, estando sempre em processo, sendo que o acesso a ela se tornou cada vez mais fácil, sobretudo nos dias de hoje, a partir da virtualização do mundo. Contudo, adquirimos certa dificuldade de definições por conta da multiplicidade de formas de apreciar uma obra que podemos ter ao redor do mundo globalizado.

De acordo com Coli (2002), as definições de arte são algumas vezes contraditórias; elas se manifestam de forma divergente, fazendo com que o entendimento ou a eleição do que se classifique como arte seja laborioso. Necessitamos do auxílio de instrumentos que avaliem as criações, sendo que, o que não é considerado arte, classifica-se como artesanato ou outra coisa qualquer. “O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte
olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza” (RIVERA, 2002, p.7).

Wölfflin (2002) destaca que a arte se transforma, mesmo quando os meios de expressão encontram-se plenamente desenvolvidos. O olhar pode até ser contaminado pelo julgamento do outro, mas se torna singular pela capacidade de compreensão do olhar de cada sujeito; é a singularidade que se encontra nas obras de arte. Para Duchamp (*apud* Rivera, 2002), “os olhadores fazem o quadro [...] e o quadro também faz o olhador”.

No mundo moderno que Freud habitara, essas definições contraditórias da arte não diziam respeito ao campo artístico, mas sim, à condição do homem moderno que passava a questionar posições muito fixas na vida. A modernidade, em sua abertura para um mundo globalizado, consumidor de infinitas possibilidades de vida, multiplicava as formas até então pautadas pelo homem europeu, descentrando os sentidos dados como certos. As verdades de um acabado medievalismo são destronadas.

“Com Freud, de maneira complementar, é o sujeito representado por esse olho que perde a estabilidade, sua posição central. O espelho que a arte e a psicanálise oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado” (RIVERA, 2002, p. 7). Nesse sentido, a psicanálise deixou traços profundos na arte contemporânea com a ideia de inconsciente, que continha um lado até então adormecido, e que a arte, de certa forma, mesmo sem nomeá-la, sempre esteve a se utilizar em suas obras.

Na convicção de certas verdades que o homem conservava (ou procurava), a arte e a psicanálise romperam uma cisão no espelho da perfeição esperada pelos sujeitos simétricos (Rivera, 2007). “Eles quebram nosso espelho e nos convidam então a um retorno do sujeito, não mais senhor da representação, mas radicalmente limitado, subvertido, e tanto mais fortemente presente em sua radical efemeridade” (Rivera, 2007, p. 21). Após ter sido desalojado de sua “própria casa”, o sujeito encontra-se convocado a retornar de forma fragmentada, disseminada em não mais que súbitos efeitos (RIVERA, 2007, p 21).

SURREALISMO, INCONSCIENTE E PSICANÁLISE

A teoria freudiana instigou muitos artistas modernos renomados, inclusive Dalí. Certamente, não saberemos com precisão o peso que essa influência teve e ainda tem nas obras dos artistas, sendo que no surrealismo a psicanálise foi fonte de inspiração para os artistas de maneira mais direta.

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

Salvador Dalí, em suas obras surrealistas, procurando sair do convencional, utilizou-se da interpretação psicanalítica para pensá-las. O surrealismo movimentava-se em sentido oposto ao do consciente, do positivismo vigente na época, logo, o conceito de inconsciente de Freud deu asas ao movimento.

O movimento surrealista surgiu na França, na segunda década de XX, e teve como principal criador o artista e médico Andre Breton. Foi, por excelência, o movimento artístico mais próximo da representação do irracional e do inconsciente. De acordo com Castiglioni (2008), esse movimento artístico surge quando a imaginação manifesta-se livremente, desprovida das entravas do espírito crítico, dessa forma, valorando o impulso psíquico. Os surrealistas deixam o mundo real para mergulhar no irreal mundo da fantasia.

De acordo com Rivera (2002), o sonho oferece aos surrealistas o terreno privilegiado de erupção das “maravilhas inconscientes”. Freud (1996) aponta que os sonhos são a propriedade dos desejos inconscientes, sendo que os desejos advêm das pulsões, o que há de mais primitivo no sujeito. Dessa forma, o surrealismo propôs-se então a pensar e retratar, por meio da arte, o mais fantasmático e primitivo do humano.

Freud (1996, p. 14) sublinha, em sua teoria dos sonhos, que:

[...] durante o sono a vida mental está cerrada à realidade e se produz uma regressão a mecanismos primitivos, isto possibilita que a almejada satisfação seja experimentada numa forma alucinatória, com um estado a correr do presente.

Dessa forma, o sonho daria a possibilidade de um acesso aos desejos recalcados, assim como a arte surrealista se propunha a sair do convencional, da instância consciente.

(...) Toda a preocupação crítica dos surrealistas está precisamente ativa em querer fazer valer o sonho, fora de qualquer paradoxo fácil, assim como todos os estados passivos e automáticos do próprio plano da ‘ação’, fazendo-os intervir, em particular, ‘interpretativamente’ na realidade dentro da vida. (DALÍ, 1974 p. 32).

Garcia-Roza (1985), na leitura da teoria freudiana, aborda que o aparelho psíquico da primeira tópica – consciente, pré-consciente e inconsciente – se engendra a partir dos processos primário e secundário. Para pensarmos o surrealismo conectado ao inconsciente, podemos nos referir ao processo primário, que diz respeito à nossa descarga energética do inconsciente, que é caracterizado pelos mecanismos de deslocamento e condensação que vemos nos sonhos, com a energia psíquica escoando livremente, com objetivo do prazer imediato e direto. Dessa forma, no processo primário, há um deslizar contínuo do investimento de uma representação para outra, o que lhe concede o caráter absurdo que se manifesta, podendo ser visualizado nos sonhos, nos sintomas,

nos atos falhos e, por que não, nas obras excêntricas de Dalí, que permitem a passagem do inconsciente.

Assim, os surrealistas, de forma singular, utilizaram-se da teoria de Freud para criar suas técnicas, com a pretensão de que os tirasse do contexto da época e os levasse para um mundo mais criativo, para além da realidade dada. Aplicados de forma surrealista, os métodos psicanalíticos de Freud como a associação livre e os sonhos tornaram-se os preceitos básicos do movimento. Dessa forma, os surrealistas Salvador Dalí e Max Ernst criaram técnicas de expressão como o método crítico-paranoico⁴ e a escrita automática⁵ e *frottage*⁶, na qual o artista se entrega a uma espécie de alucinação, onde a mente não deveria exercer nenhum controle racional e moral. (VIRAVA, 2012).

A escrita automática criada por Breton foi inspirada na leitura e interpretação do método da associação livre de Freud. De acordo com Santos (2002), o método da associação livre sugere que o sujeito deveria estar pronto a falar de seus pensamentos, mesmo se eles estiverem totalmente fora do contexto, parecendo absurdos. As ideias incidentes se distinguem das associações comuns justamente por seu caráter desconectado, sendo este um meio de driblar a censura da repressão para se deixar conduzir pelo que vem à cabeça sem fazer julgamentos morais.

Fochesatto (2011, p. 167) sublinha que “segundo Freud, a livre associação permitia atingir com maior facilidade os elementos que estavam em condições de liberar os afetos, as lembranças e as representações”. A consciência, abrindo brecha poderia ser habitada por imagens e paixões perpassadas por discordâncias, absurdos quando vistos a partir de um olhar racional.

Rivera (2002, p. 13) aponta que dos “encontros mancos” da imagem ou palavras geradas pelo procedimento surrealista, Breton via nascer a poesia capaz de mudar o mundo e transformar a realidade, ao reconciliá-la com o sonho em uma espécie de realidade absoluta de surrealidade”. Sendo assim, a teoria freudiana disseminou-se na França muito por conta da arte surrealista, num primeiro momento.

E assim como a arte utilizou-se da psicanálise para se edificar, a psicanálise também fez este movimento. O pai da psicanálise foi um admirador da arte clássica, tornou-se amante da obra Moisés, de Michelângelo, e expôs as sensações que tal obra lhe causaram: “uma inclinação racionalista ou talvez analítica, resiste em mim contra o fato de comover-me sem saber porque me comovo e o que é que me comove” (FREUD, 1974, p. 103).

⁴ “Dalí destaca que o método paranoico-crítico é uma atividade espontânea de conhecimento irracional, baseada na associação interpretativa-crítica dos fenômenos delirantes. A presença dos elementos ativos e sistemáticos próprios da paranoia assegura o caráter evolutivo e produtivo da atividade paranoico-crítica.” (IBARZ e VILLEGAS, 2007, p.109).

⁵ “Breton conta o que se passou antes que ele tomasse a decisão de praticar a escrita automática e, neste momento, ele evoca a frase de semi-sono acompanhada de representação visual, que chama sua atenção como material de construção poética. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (SANTOS, 202, p. 236 *apud* BRETON, 1924a/2001, p. 40).

⁶ Técnica criada por Max Ernest que significa fricção do lápis na folha sobre uma superfície.

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

Freud não deu muito valor ao movimento artístico moderno de Breton e Dalí. Contudo, o pai da psicanálise utilizou-se de outros movimentos artísticos clássicos da época para dar forma e cor a algumas de suas teorias. E “não é à toa que Freud concede à arte (mais especialmente, como sabemos, à literatura) um papel de peso na própria fundação da psicanálise” (RIVERA, 2007, p. 17). Ele não emprega apenas a literatura para ilustrar suas teorias, Freud fizera um entrelaçamento entre ambas para pensar sua escrita.

De acordo com Rivera (2007, p. 17), a interlocução entre a teoria freudiana e a arte entrelaça a clínica psicanalítica, constituindo “[...] um momento originário da psicanálise e uma mola propulsora que permite que esta se expanda para além dos limites da psicopatologia, para além da terapêutica da histeria, para atingir um registro universal, da constituição do sujeito”.

Rivera (2007, p. 18) sublinha que “Freud não se deteve na beleza estética da arte, mas sim, no enredo que auxiliaria a universalizar sua teoria”. Um recorte da literatura usada por Freud e talvez a mais conhecida, é uma peça de teatro grega, uma tragédia, escrita por Sófocles, por volta de 427 antes de Cristo, nomeada como Édipo Rei, que embasa sua teoria sobre o objeto que sempre nos faltará em vida, o conceito de castração, mais precisamente, e toda a tragicidade da vida que se passa pela cena edípica.

Para a teoria psicanalítica, o ensejo fundamental da constituição do sujeito edifica-se no campo da cena edípica. O complexo de Édipo, inspirado pela antiga literatura mitológica, nomeou uma das problemáticas fundamentais da teoria e da clínica psicanalítica e mesmo da condição de constituição do sujeito. “[...] Édipo não é somente o “complexo nuclear” das neuroses, mas também o ponto decisivo da sexualidade humana, ou melhor, do processo de produção da sexualidade” (MOREIRA, 2004, p. 219).

Sem dúvidas, Freud deixou a seus leitores sugestões preciosas de arte clássica. “Uma obra seria então uma espécie de armadilha para o sujeito, uma captura deste que estaria, com sua dor e beleza, escondido de si mesmo. Captura do outro no eu, comemorando seu nascimento sempre doloroso, traumático mas efetivo” (RIVERA, 2007, p. 18). E esse escondido de si é, justamente, a pista de por onde queremos desaguar no próximo item do artigo...

Como chegar até este escondido a partir da escuta psicanalítica?

ESCULPINDO A POTÊNCIA DA ARTE NA CLÍNICA

Freud (1996) sublinha que não há muita distância entre o sujeito comum e o artista. Provoca-nos afirmando que todos, no íntimo, somos poetas, de forma que só com o “último homem morrerá o último poeta” (p. 135). Essa afirmação pode se dar pelo fato de que, quando somos

crianças, estamos sempre a criar novos mundos, personagens e histórias, e isso tudo com uma seriedade de criança quando brinca (FREUD, 1996). Contudo, parece que perdemos a brincadeira, ou a abandonamos em nome da “adultês”, como se o brincar não pudesse se misturar ao cotidiano de um adulto. Mas para onde vai a criação infantil?

“A antítese de brincar não é o sério, é o real”, afirma Freud (1996, p. 135). Quando a criança brinca no seu mundo, onde os limites são amplos, ela está se comportando como um escritor criativo que devaneia, fantasia, cria mundos, diz de si no brincar. “Os escritores criativos criam um mundo de fantasias, no qual investem quantidades de emoções que os habitam e que dizem desse lugar nomeado de inconsciente” (FREUD, 1996, p. 135). Freud (1996) enuncia que a fantasia é algo permanente nos sujeitos, porém, ela tem um espaço aceito na cultura somente na infância, e é reprimida na vida adulta. Entretanto, “a fantasia é a realização de um desejo, uma correção/criação da realidade insatisfatória dos sujeitos” (Freud, 1996, p. 135). Nesse sentido, mesmo que o adulto abandone as fantasias, as fantasias não o abandonam e, inclusive, dominam a sua própria casa, sobretudo quando ficamos tentando esquecê-las. O adulto recalcado deixa de colocar em ação a brincadeira que teceu uma parte importante dos primórdios de sua vida. A fantasia recalcada do adulto é a imaginação da criança que brincava com essa sua parte inventiva. Assim, podemos entender que a criatividade não abandona totalmente o sujeito, mas não há garantia de reciprocidade...

O homem adulto até fantasia, mas agora, em seu furor repressivo, acaba não olhando para isso, fazendo com que se empobreça no imaginar e criar a sua própria vida, já que a criação, justamente, se passa por essa articulação entre a realidade que compartilhamos com o mundo e nossas fantasias que desejam ser expressas no cotidiano da vida.

Trazendo as fantasias da vida cotidiana para a clínica, Birman (2003, p. 131) aponta que há um descompasso entre as pulsões do sujeito e a civilização. Para tanto, a clínica teria o papel de mediadora desse conflito, possibilitando assim, um rumo erótico e/ou sublimatório para o desamparo, que é irreversível e interminável ao sujeito:

O domínio e não a cura do desamparo é o que possibilitaria que o sujeito constituísse destinos tanto eróticos quanto sublimatórios para a pulsão. A tessitura desses destinos em ambos os sentidos, constitui para o sujeito aquilo que denominei de gestão de desamparo. Ultrapassar o desamparo pelo domínio seguro das pulsões se daria na sublimação.

Nesse contexto, o processo que a clínica auxilia o sujeito a transpor o que diz respeito à questão de reprimir as fantasias, de não olhá-las, tornando-se um sujeito sem imaginação, pouco criativo consigo mesmo e com o mundo, voltado mais para uma posição realística e burocratizada da vida, do que propriamente para um diálogo com as pulsões e possíveis fantasias que as

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

condensem. Aí temos o contato da clínica psicanalítica com a arte mais precisamente, a clínica abrindo um espaço de escuta que produz um obrar-se no sujeito demasiadamente cotidianizado e distante de suas fantasias inconscientes. Um sujeito que não se permite criar por recalcar tudo aquilo que ameaça o *status quo* aprisionante.

Neste sentido, a análise está sempre num movimento de escuta das fantasias inconscientes do sujeito, do que lhe traz desordem – parecendo à procura do que não está coerente com a ordem que um ideal de eu nos força a buscar – e, ao mesmo tempo, acaba por criar novos sentidos junto a aquilo que antes estava barrado pensamento. Freud (1996) corrobora que um ideal de eu é produzido pelos pais e pelos ideais sociais, que nos forçam a repetirmos um igual, um ideal de eu compartilhado e que, por vezes, nos sufoca. O ideal de eu “constitui um modelo a que o sujeito procura conformar-se” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p. 223).

Ainda falando da desordem, Boch, em sua famosa tela “A Extração da Pedra da Loucura”, retrata a procura da pedra da loucura como algo palpável e removível. Doce ilusão medievalesca, ainda muito atual em muitos meios de cura científica, no caso, o de magicamente acabar com a desordem do mundo representada na figura do louco e em seu organismo. Segundo a psicanálise, poderíamos pensar que a desordem e a loucura estão ligadas à incoerência diante da interpretação ordenada das palavras. Desordem e loucura também representam este lugar inominável ao qual a arte nos lança quando nos afeta com suas singularidades virgens de ordenações.

Assim, a desordem pode se dar no encontro com a arte e no encontro clínico, já que ela pode nos causar sensações imprecisas, sobretudo em nossos dias frustrantes, em que pouco aguentamos sustentar um lugar vazio de sentidos, normalmente. Nosso eu cartesiano, distante do eu do inconsciente, deseja sempre preencher as lacunas para não se haver com vazios arriscadamente perigosos para uma subjetividade pretensamente acabada e consciente. Segundo Rivera (2007), para Lacan, a arte se assimila por certa forma de organização em volta do vazio, no papel de, através do imaginário, simbolizar o real, da mesma forma que podemos entender o encontro analítico, onde o sintoma representa esse lugar vazio que o sujeito precisa pensar. “Há rodeios e obstáculos que se organizam para fazer com que o âmbito do vácuolo como tal apareça. O que se trata de projetar é uma certa transgressão do desejo” (LACAN, 1959-60/1997, p.189).

Assimilando o espaço que a arte ocupa na clínica, também como um modo de estetizá-la (simbolizar) ou dar forma, Freud utilizou-se de uma metáfora acerca da técnica de Leonardo da Vinci para obrar sua teoria, traçando o complexo papel do analista e diferenciando a técnica sugestiva que se daria *per via di porre*, da técnica analítica de esculpir, que se passaria *per via di levare*.

A pintura, diz Leonardo, trabalha *per via di porre*, pois deposita sobre a tela incolor partículas coloridas que não estavam ali; já a escultura, ao contrário, funciona *per via di*

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

levar, pois retira da pedra tudo que encobre a superfície da estátua nela contida. De maneira muito semelhante, senhores, a técnica da sugestão busca operar *per via di porre* não se importando com a origem a força e o sentido dos sintomas patológicos, e deposita algo - a sugestão - que ela espera ser forte o bastante para impedir a expressão da ideia patogênica. A terapia analítica, em contrapartida, não pretende acrescentar nem introduzir nada de novo, mas antes tirar, trazer algo para fora, e para esse fim preocupa-se com a gênese dos sintomas patológicos e com a trama psíquica da ideia patogênica, cuja a eliminação é a meta (FREUD, 1996, p. 247).

Tirar, trazer algo para fora, na análise e na arte, sustentar o vazio e não colocar nada nele como no *per via di porre*, esculpir, manejar o sintoma e não acabar com ele; é aí que encontramos a produção inconsciente. *Per via di levare* nos remete a pensar em uma análise que o sujeito chega ao analista como uma pedra bruta, que vai modificando suas formas, esburacando seu texto, sem que se encubra esse vazio produzido com sugestões, isto é, *per via di porre*.

Pintar, *per via de porre*, também traz consigo uma ideia de saber que está centralizado no terapeuta, sendo que na análise é o analisando quem escolhe suas formas, dita seu texto. Para Lacan, em consonância com o escultor de Freud, “o analista é como um editor, você chega com um texto e sai com outro. Mas o analista não escreve o texto: ele tira uma vírgula, põe um ponto, realça uma palavra e corta. O texto é seu, mas é ele quem edita” (PFEIL, p. 108, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faz-se necessário, aqui, um breve fechamento (ou tentativa) de alguns palcos descortinados ao longo da discussão entre a arte e a clínica psicanalítica, nos quais ambas se entrelaçam e se misturam, sobretudo no encontro do surrealismo com o pensamento freudiano. Sublinha-se nesta parte final, a questão do espaço ocupado pela arte na clínica como sugerem as perguntas iniciais deste estudo. A arte auxiliando o sujeito a sair do convencional para pensar a (o sujeito como) obra.

Retomando Rivera (2007), para delinear um fim a esta proposta de pensar a clínica em composição com o plano da arte, vale lembrar que a última traz consigo o papel de nunca deixar de relançar para o sujeito a questão de seu lugar (ou falta de lugar) no mundo. Assim como a clínica psicanalítica, tão bem conectada as palavras de Bachelad (2009, p. 165):

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as preocupações que atravancam sua vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente o autor de sua solidão, quando, enfim, pode contemplar sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele.

Tanto a arte quanto a clínica têm um papel de abrir o ser sensível de cada sujeito no que tange as suas afetações, sendo que a partir deste estudo podemos perceber que ambas têm o papel de

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

criar, recriar, desconstruir formas de atuação, tornando-se uma espécie de turistas desacomodados a viajar por paisagens afetivas inovadoras. Possibilitando aquele que foi tocado pela arte e/ou pela clínica ser um sonhador de devaneios, um sujeito que resiste à restrição de um caminho cotidianamente já traçado e sem possibilidade de invenções.

Como vimos ao longo do texto, não se obra arte nem clínica sem nos conectarmos ao plano do sensível, sendo o analista um editor, um escultor, e até, por vezes, um pintor que oferece um espaço para que o sujeito se conecte com o mundo onírico dos devaneios, plano da arte, como comentado e poeticamente citado em uma entrevista dada por Larrosa (2013, não paginado): [...] “a arte é o mundo como cor, como som, como textura, como rugosidade. É como se a arte abrisse a pele do mundo e, portanto, a arte oferece o mundo sensível e não tanto o compreensível”.

A arte e a clínica utilizam-se das brechas deixadas pelo cotidiano, tendo elas um papel importante, não de preencher o vazio, mas de abrir, estender olhares e questões, para se desenrolarem processos de subjetivação. Sem arte, sem destruição, sem dúvidas, sem escuta clínica que coloca o sujeito em questão, as verdades vêm para preencher os vazios, anestesiando as dores, mesmo que isso custe a possibilidade de sabermos lidar melhor com o desamparo do não saber, do imprevisto que nos convoca ao desacomodamento.

A arte e a clínica podem inspirar o sujeito a resistir a este modelo que tenta nos adaptar a todo custo, mostrando o quanto ambas promovem o encontro com um tempo disforme, com um mundo desviante da realidade cotidianizada. O contato com a arte e com a clínica pode ampliar o campo de possibilidades, fazendo com que o sujeito possa, a partir da sua sensibilidade, conectar-se consigo, sem se tornar passivo espectador de uma vida empobrecida.

Mover-se. Subverter-se. Adentrar em movimentos com o mundo sendo tomado pela dúvida que é possibilidade de reflexão inventiva. “Re-tornar-se: convocação analítica, convocação artística. [...] Talvez somente a arte possa relançar a psicanálise, em ato, à torção, tão efêmera quanto explosiva, do efeito de sujeito” (RIVERA, 2007, p. 22). Acompanhada pela técnica da escuta psicanalítica, por fim, aludo que em dados encontros seremos apenas telas cheias de tintas, coloridas pela subjetivação social ou pelo Outro lacaniano, no entanto, a luta consiste em sermos esculturas inacabadas, constituídas de fantasias, desejos, vazios, buracos que nos fazem criadores de nossa própria morada, uma morada, contudo, que afirma a sua constante disformidade. Então, seremos sempre a arte e o incrível encontro sensível, a arte que nos desperta e desperta em nós.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Antonio Ferreira. História da arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. 8 ed, Rio de Janeiro: Record, 2000.

BACHELAD, Gaston. (1988) A poética dos devaneios. 3 ed. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009

BIRMAN, Joel. Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel. Sentença Surrealista. In: Caderno de Literatura. Porto Alegre, 2008 n. 16, p. 42-43.

COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Brasiliense, 2002.

DALÍ, Salvador. (1933) Sim ou a Paranóia - Método crítico-paranóico e outros textos. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

FOCHESATTO, Waleska Pessato Farenzena. A cura pela fala. Estudos de Psicanálise, Belo Horizonte s/v, n.36, p.165-172, Dezembro de 2011.

FREUD, Sigmund. (1908 [1907]) Escritores criativos e devaneio. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1977, v. IX, p. 135-143.

FREUD, Sigmund. (1914) Moisés de Michelangelo. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v.XIII., p. 211-236.

FREUD, Sigmund. I A consciência e o que é inconsciente; II O ego e o id; III O ego e o superego (ideal do ego). In O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX.

FREUD, Sigmund. O Aparelho Psíquico (157-160) e O Mundo Interno (219-221). In Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos. . Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. XXIII

FREUD, Sigmund. (1932-1936) Construções em análise. In Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Volume III.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. (1936). Freud e o inconsciente. 2 ed. Rio de Janeiro:Zahar, 1985.

GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 4 ed. São Paulo: atlas, 2002.

GONDIM, Caline Galvão. Pinturas rupestres: a representação da imaginação do homem primitivo. Revista temática, Paraíba, ano VIII, n. 04 – Abril/2012. Disponível em: http://www.insite.pro.br/2012/Abril/pinturas_rupestres_homem.pdf Acesso: em 18 out. 2015

GUTFREIND, Celso. A infância através do espelho: a criança no adulto, a literatura na psicanálise. Porto Alegre: Artmed, 2014.

IBARZ, Virgili. e VILLEGAS, Manuel. El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. Revista de Historia de la Psicología, v. 28, n. 2/3, 2007 107-112. Disponível em: http://www.internet.com.uy/arteydif/SEM_UNO/PDF/2015/PARANOICO%20CRITICO%20DE%20DALI.pdf Acesso em: 01 jun. 2016.

KEHL, Maria Rita, O tempo e o cão: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, Jacques, 1959-60. O seminário, livro 7: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LAPLANCHE, Jean. e PONTALIS Jean.-Bertrand. (1968) Vocabulário da Psicanálise. Tradução Pedro Tamen. – 4º ED – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LARROSA BONDÍA, Jorge. O professor ensaísta. Revista Educação, 2013. Disponível em: <http://revistaeducacao.com.br/textos/193/o-professor-ensaistaliteratura-cinema-e-filosofia-para-oespanhol-jorge-288244-1.asp> Acesso em: 10 mai. 2016.

MORAES, Marília Brandão Lemos. Poesia, Psicanálise e Ato Criativo: Uma Travessia Poética. Estudos de Psicanálise, Rio de Janeiro. Nº 29. p. 45-56. Setembro. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100008 Acesso em: 10 set. 2015.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Édipo em Freud: o movimento de uma teoria. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 9, n. 2, p. 219-227, mai./ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n2/v9n2a08.pdf> Acesso em: 13 jan. 2016.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criações artísticas. 2º ed. – Rio de Janeiro: Camus, 1999.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 9º ed. – Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PAIVA, Carmen Sílvia Maia de. A construção do corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2006. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0210221_06_Indice.htm Acesso em: 13 ago. 2015.

PFEIL, Claudio Diário de um Analisando em Paris / Claudio Pfeil. - 1. ed. - São Paulo : Zagodoni, 2013.

QUADROS, Laura Cristina de Toledos. Desafios da prática clínica na formação de psicólogos: revendo fronteiras e criando possibilidades. Revista IGT na Rede, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 187 – 199, 2012. Disponível em: <http://www.igt.psc.br/ojs> Acesso em: 10 dez. 2015.

QUINTANA, Mario, 1906- 1994. Esconderijo do tempo. São Paulo: Globo, 2005.

RIVERA, Tania. Arte e psicanálise. (Psicanálise Passo-a-passo; 13) Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. Revista Psicol. Clin. Rio de Janeiro, v.19, n.1, p. 13-24. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0103-56652007000100002&script=sci_abstract Acesso em: 8 jan. 2016.

ROUDINESCO, Elisabeth. Por que a psicanálise? Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. Rio de Janeiro: *Ágora* v.5, n. 2 jul/dez 2002 229-247. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003> Acesso em: 22 mar. 2016.

SOUSA, Edson Luis André. de . A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo. *Revista Porto Arte* , Porto Alegre, v.14, n. 24, p.41-51 maio 2008. Disponível em: https://scholar.google.com/scholar_lookup?title=A+burocratiza%C3%A7%C3%A3o+do+amanh%C3%A3:+utopia+e+ato+criativo&author=Sousa+E.+L.+A.+de&publication_year=2008&volume=24&pages=41-51 Acesso em: out.2015

TREVISAN, Armindo. Como apreciar a arte. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 a 1940. (Dissertação de mestrado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14112012-223853/ Acesso em: 05 abr. 2016

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte: problema da evolução dos estilos na arte mais recente. [tradução João Azenha Junior] – 4ªed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WILLEMART, Philippe. O processo de criação na escritura, na arte e na psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ANEXO A

A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade e Filosofia.

Diretrizes para Autores

Ao enviar o artigo para a revista, o autor compromete-se a não o encaminhar para outro(s) veículo(s) de publicação, pelo prazo de seis meses, a contar da data do envio.

Preferencialmente, as propostas de publicação devem ser submetidas via Internet, pelo site da revista . Alternativamente, podem ser enviadas em mídia digital, acompanhadas de três cópias impressas, para o seguinte endereço:

Os artigos devem ser digitados em Word for Windows, versão 6.0 ou superior, com extensão (.doc), em fonte Times New Roman, tamanho 12, em folha de formato A4, com espaçamento 1,5 entre li-

nhas, margens superior, inferior e laterais de 2 cm.

E devem conter os seguintes elementos:

- Primeira lauda contendo apenas o título do artigo, nome(s) do(s) autor(es), dados do(s) autor(es) [titulação, filiação institucional e referências acadêmicas e profissionais, em 10 linhas, no máximo] e endereço completo (com e-mail).
- Demais laudas, numeradas consecutivamente a partir de 1 (um), repetindo o título, sem o(s) nome(s) do(s) autor(es), e contendo o texto da publicação.
- No caso de investigações/desenvolvimentos teóricos, relatos de pesquisas, debates e entrevistas, deve ser incluído um resumo de no máximo trezentas palavras, ao final, na mesma língua do trabalho, acompanhado de palavras-chave (no mínimo três e no máximo sete). Após esse resumo, deve-se incluir também uma tradução do mesmo, em inglês (abstract), acompanhada da tradução do título e das palavras-chave.
- No caso de entrevista, devem ser incluídos, ao final, os seguintes dados: data da entrevista, nome do entrevistador, nome do entrevistado e dados completos de identificação de ambos (titulação, filiação institucional e referências acadêmicas e profissionais). Opcionalmente, podem ser incluídos dados relevantes sobre o contexto em que foi realizada a entrevista.
- No caso de resenhas, deve-se incluir, ao final, a referência completa da obra resenhada.

As ilustrações devem ter seu lugar indicado no texto e devem ser enviadas também em anexos separados, em formato de arquivo JPEG. Devem ser nomeadas Fig. 1, Fig. 2, sucessivamente, podendo ainda ter um título sugestivo do seu conteúdo.

As citações no texto devem utilizar o sistema autor-data e seguir as normas da ABNT para esse sistema (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS.

NBR 10520: Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação. Rio de Janeiro, 2002). Indica(m)-se o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es), em letras maiúsculas, seguido(s) do ano da edição consultada. Quando se tratar de obras publicadas em nome de entidades (instituições públicas ou privadas, organizações, associações, etc.), apresenta-se, como indicação de autor, o nome da entidade. Quando se tratar de citações de obras antigas ou reeditadas, indica-se [após o(s) nome(s) do(s) autor(es)]: primeiro, o ano da publicação original e, em seguida, separado por barra, o ano da edição consultada.

No caso de citação direta (textual) de até três linhas (inclusive), o texto reproduzido vem entre aspas e indica(m)-se também a(s) página(s) em que ele aparece na obra

de onde foi extraído.

Ex. 1: “Primeiro país de implantação do freudismo na América Latina, o Brasil teve uma história muito diferente da Argentina.” (ROUDINESCO e PLON, 1997/1998, p. 86)

Ex. 2: “O contraste entre a psicologia individual e a psicologia social ou de grupo, que à primeira vista pode parecer pleno de significação, perde grande parte de sua nitidez quando examinado mais de perto.” (FREUD, 1921/1987, v. XVIII, p. 91)

Ex. 3: “Sadomasoquismo: do que se fala? Uma entidade psicopatológica, como o pretende a Psiquiatria (...) uma transgressão das ordenações sociais do gozo sexual?” (NÚCLEO DE PESQUISA PSICANÁLISE E SOCIEDADE, 2005, p. 2)

Ex. 4: “Esta articulação cerrada entre filosofia, teoria social e psicanálise perpassa a filosofia do século XX desde a enunciação do programa interdisciplinar da primeira geração da Escola de Frankfurt.” (LABORATÓRIO DE ESTUDOS EM TEORIA SOCIAL, FILOSOFIA E PSICANÁLISE – LATESFIP/USP, 2008, p. 2)

Quando a indicação do(s) sobrenome(s) do autor(es) é incluída no corpo do texto, sem parênteses, apenas a(s) primeira(s) letra(s) do(s) sobrenome(s) vêm em maiúscula(s). Quando essa indicação vem entre parênteses, todas as letras do(s) sobrenome(s) vêm em maiúsculas.

Ex. 1: Sobre a submissão de uma certa psiquiatria ao discurso do capitalista, Quinet (2006) questiona sobre “o desenvolvimento da ciência: a novos males, novos remédios. Ou será que é o avesso – a novos remédios, pseudo novos males?” (p. 10)

Ex. 2: “Essa evolução acompanha o desenvolvimento da ciência: a novos males, novos remédios. Ou será que é o avesso – a novos remédios, pseudo novos males?” (QUINET, 2006, p. 10)

Citação direta com mais de três linhas deve aparecer destacada com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto e sem a utilização de aspas.

Ex.: No mesmo texto, ele propõe que:

(...) numa civilização em que o ideal individualista foi alçado a um grau de afirmação até então desconhecido, os indivíduos descobrem-se tendendo para um estado em que pensam, sentem, fazem e amam exatamente as mesmas coisas nas mesmas horas, em porções do espaço estritamente equivalentes. (LACAN, 1950/1966, p. 146)

No caso de citação indireta (não textual), o autor escreve com suas próprias palavras as idéias do autor consultado e não usa aspas nem destaque com recuo ou letra menor. Indica(m)-se igualmente, porém, o(s) nome(s) do(s) autor(es), seguido(s) da

data de publicação do documento, separados por vírgula e entre parênteses.

Ex. 1: Lembro aqui as proposições de Weber (1904-1905/1974) sobre a formação de um “espírito capitalista”, que, inicialmente, articulou-se à ética do puritanismo calvinista protestante.

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

Ex. 2: O assassinato do chefe da horda pelos filhos, reunidos em aliança conspiratória contra a exorbitância do poder, constitui o modelo prototípico freudiano do nascimento do laço social. (FREUD, 1913/1987, v. XIII, pp. 13-194)

No caso de citação de citação, emprega-se a expressão latina *apud* (junto a), ou o equivalente em português “citado por”, para identificar a fonte secundária que foi efetivamente consultada.

Ex.: “Na época atual, a dominação dos indivíduos pelas condições objetivas, o esmagamento dos indivíduos pela contingência, assumiram formas extremamente marcantes e totalmente universais (...)”. (MARX e ENGELS, 1845, *apud* Sève, 1987, p. 148)

Trechos de depoimentos ou entrevistas de até três linhas (inclusive) são apresentados no texto entre aspas e em itálico. Trechos com mais de três linhas devem aparecer em itálico, destacados com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto e sem a utilização de aspas.

Ex. 1: Os “sem-terrinhas”, como eram chamadas as crianças, também tiveram seu espaço de atuação na plenária e na mística. E entraram cantando: “Criança do Brasil, do campo e da cidade. O direito de cidadão eu não abro mão. Somos criança temos direito popular, família e casa pra morar, saúde, educação, isso eu não abro mão.”

Ex. 2: Veja-se, a título de ilustração, o que diz o entrevistado 2:

A gente apanhou dos policiais. A gente tinha ido no Pico (lugar onde costumam fumar maconha) e chegaram alguns policiais de carro. Eles desceram e revistaram a gente. O Chico jogou um baseado para trás, na frente do policial. Aí eles (os policiais) arrancaram os distintivos e baixaram o pau. Disseram que iam fazer roleta russa com a gente.

Notas de rodapé devem ser usadas para comentários, esclarecimentos ou explanações que não se julgue apropriado incluir no texto. Devem ser apresentadas em algarismos arábicos, com numeração única e consecutiva para todo o artigo.

Ex.: 1 Há uma diferença entre o modo como empregamos o conceito de inconsciente, na Psicanálise, e a maneira como Le Bon utiliza esse termo.

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT para esse sistema (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: Informação e documentação – Referências – Elaboração. Rio de Janeiro, 2002). Elas

devem ser listadas no final do artigo, alinhadas somente à margem esquerda, identificando-se individualmente cada documento em espaço simples, separados uns dos outros por espaço duplo. E devem conter os elementos necessários à identificação de cada documento consultado. O(s) autor(es) deve(m) ser indicado(s) pelo último

sobrenome, em letras maiúsculas, seguido do(s) prenome(s) e outro(s) sobrenome(s), em letras mi-

núsculas.

No caso de livros, deve-se indicar: autor(es), ano da publicação original (no caso de obras antigas ou reeditadas), título da obra (em *itálico*), número da edição, local de publicação, editora, ano da edição consultada, número de volumes.

Ex. 1: FOUCAULT, Michel (1976/1988). *Historia da sexualidade: a vontade de saber*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Ex. 2: ROUANET, Sergio Paulo. *Os dez amigos de Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 2 v.

Quando se tratar de obras publicadas em nome de entidades (instituições públicas ou privadas, organizações, associações etc), apresenta-se, como indicação de autor, o nome da entidade em letras maiúsculas (se for uma entidade subordinada, seu nome vem em letras minúsculas e precedido pelo da entidade a que ela se subordina, em letras maiúsculas).

Ex. 1: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: informação e documentação – referências – elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

Ex. 2: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Instituto de Psicologia. Serviço de Biblioteca e Documentação. Uma adaptação do estilo de normalizar de acordo com as normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas – 2002) NBR 6023 – Informação e Documentação – Referências – Elaboração. Disponível em:

[manuais/normalizacaodereferenciasabnt.pdf](#)>. Acesso em: 6 de set. 2010.

No caso de referências a capítulos de livros, deve-se indicar: autor(es) do capítulo, ano da publicação original (no caso de obras antigas ou re-editadas), título do capítulo, autor(es) ou organizador(es) do livro em que se insere o capítulo (no caso de ser(em) diferente(s) do(s) autor(es) do capítulo), título do livro em que se insere o capítulo (em *itálico*), número da edição do livro, local de publicação, editora, ano da edição consultada, número do volume e das páginas inicial e final do capítulo referenciado.

Ex. 1: MATOS, Olgária. *Metrópole e angústia: acosmismo e cosmopolitismo*. In: SAFATLE, Vladimir e MANZI, Ronaldo (Orgs.). *A Filosofia após Freud*. São Paulo: Humanitas, 2008, p. 181-195.

Ex. 2: ALTHUSSER, Louis (1970). *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado: Notas para uma investigação*. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 105-142.

Ex. 3: FREUD, Sigmund (1930). *O mal-estar na civilização*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. XXI, p. 73-171.

No caso de dissertações ou teses, deve-se indicar autor, título (em *itálico*), grau (dissertação ou tese) e área do trabalho, instituição onde o trabalho foi defendido, local e ano da defesa.

Ex.: BARBERO, Graciela Haydée. *Homossexualidade e expressões contemporâneas da sexualida-*

de: perversões ou variações do erotismo? Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2004.

No caso de artigos publicados em periódicos científicos, deve-se indicar autor(es) do artigo, título do artigo, nome do periódico (em itálico), título do número/fascículo/suplemento (se houver), local de publicação, volume, número/fascículo, página inicial e final do artigo, mês inicial e final do período a que corresponde o número do periódico e ano da edição. No caso de periódicos científicos disponíveis na Internet,

acrescenta-se também o site e a data de acesso.

Ex. 1: PRATES, Ana Laura. A insondável decisão do ser e o tempo. *Stylus: Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 43-50, abr. 2006.

Ex. 2: RAMOS, Conrado. Do multiculturalismo como criação de novos targets: a política de identidades e a inscrição totalitária do gozo. *A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 49-63, jan./jun. 2009. Disponível em:

. Acesso em: 6 set. 2010.

No caso de resenhas publicadas em periódicos científicos, deve-se indicar primeiro os elementos da obra resenhada: autor(es), título, local de publicação, editora e ano.

Em seguida, indicam-se os dados da resenha: autor(es), título da resenha, nome do periódico em que foi publicada (em itálico), título do número/fascículo/suplemento (se houver), local de publicação, volume, número/fascículo, página inicial e final da resenha, mês inicial e final do período a que corresponde o número do periódico e ano da edição. No caso de periódicos científicos disponíveis na Internet, acrescenta-se

também o site e a data de acesso.

Ex. 2: FINGERMANN, Dominique e DIAS, Mauro Mendes. Por causa do pior. São Paulo, Iluminuras, 2005. Resenha de: MOLA, Luis Guilherme Coelho. *Acheronta Movebo*. *A PESTE: Revista de Psicanálise e Sociedade*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 179-182, jan./jun. 2009. Disponível em: . Acesso em: 6 set. 2010.

No caso de trabalhos publicados em anais de eventos científicos (congressos, seminários, simpósios etc), deve-se indicar autor(es) do trabalho, título do trabalho, nome

do evento científico (em letras maiúsculas e precedido pela palavra “In:”), número (de ocorrência) do evento, ano e local de realização do evento, título da publicação (em itálico e resumido: *Anais... ou Resumos... ou Program and Abstracts... ou Proceedings...etc*), local da publicação, editora, ano, página inicial e final do trabalho (se houver).

Quando se trata de anais disponíveis na Internet, acrescentam-se também o site e a data de acesso.

Quando se trata de anais divulgados por meios eletrônicos, acrescentam-se também informações re-

lativas à descrição física do meio eletrônico (número de disquetes, de CD-ROMs, etc.).

Ex. 1: KYRILLOS NETO, Fuad. A História da Loucura: os limites da desconstrução em Foucault. In: COLÓQUIO FRANCO-BRASILEIRO DE FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO, 3., 2006, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, UERJ, 2006. p.X-XX.

Ex. 2: SOLER, Colette. Temps, pas logique. In: ENCONTRO DA INTERNACIONAL DOS FÓRUNS E DA ESCOLA DE PSICANÁLISE DOS FÓRUNS DO CAMPO LACANIANO, 5., 2008, São Paulo. Anais... São Paulo, Fórum do Campo Lacaniano - São Paulo (FCL-SP), 2008. p.69-72. Disponível em: vencontro-ifepfcl.com.br/textos/Actes%20-%20V%20Rendez-vous%20International.pdf>. Acesso em 6 fev. 2009.

Ex. 3: DUNKER, Christian Ingo Lenz. Arqueologia da Psicanálise: o problema da cura. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM FILOSOFIA DA PSICANÁLISE, 2., 2006, São Paulo. Anais... São Paulo, FFLCH/USP, 2006. 1 CDROM.

No caso de textos, trabalhos e documentos disponíveis na Internet, todos os elementos disponíveis, relevantes para a identificação da matéria consultada, incluindo-se, ao final, o site e a data de acesso.

Ex.: MARXISTS INTERNET ARCHIVE. Paul Lafargue Internet Archive. Disponível em: . Acesso em: 6 fev. 2009.

O site da biblioteca do Instituto de Psicologia da USP fornece adaptações mais detalhadas e completas das normas para citações e referências bibliográficas da ABNT, nos dois endereços eletrônicos a seguir: <http://www.ip.usp.br/portal/images/stories/manuais/normalizacaodereferenciasabnt.pdf> e <http://www.ip.usp.br/portal/images/stories/manuais/citacoesabnt.pdf>.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, OpenOffice ou RTF (desde que não ultrapasse os 2MB)

A clínica psicanalítica e seu encontro com a arte

3. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.i-bict.br>) estão ativos e prontos para clicar.
4. O texto está em espaço simples; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico ao invés de sublinhar (exceto em endereços URL); com figuras e tabelas inseridas no texto, e não em seu final.
5. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em [Diretrizes para Autores](#), na seção Sobre a Revista.
6. A identificação de autoria deste trabalho foi removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo da revista, caso submetido para avaliação por pares (ex.: artigos), conforme instruções disponíveis em [Asegurando a Avaliação por Pares Cega](#).